Die Einheit der horazischen Ode

Autor(en): **Heinimann, Felix**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica**

Band (Jahr): **9 (1952)**

Heft 4

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-10700

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

MUSEUM HELVETICUM
Vol. 9 1952 Fasc. 4

Die Einheit der horazischen Ode

Von Felix Heinimann, Solothurn

Seit Lessing die Angriffe auf die Integrität von Horazens Charakter dadurch abgewiesen hat, daß er zwischen dem Leben des Dichters und seiner Lyrik einen scharfen Trennungsstrich zog, ist die Lauterkeit des Menschen Horaz kaum mehr angezweifelt worden. Ihn hat denn auch die Folgezeit gesucht und vor allem in den Satiren und Episteln gefunden. Dagegen dürften Lessings 'Rettungen', jedenfalls im deutschen Kulturbereich, mittelbar zur Geringschätzung der Oden beigetragen haben. Seine Warnung davor, die Gedichte biographisch auszudeuten, fiel in den Beginn einer Epoche, die in bisher ungekannter Absolutheit nur noch das Erlebnis als Grundlage echter Dichtung anzuerkennen bereit war und den Wert eines lyrischen Gedichtes weniger nach seiner Kunstform bemaß als danach, ob es der unmittelbare Ausdruck einer seelischen Gestimmtheit sei[1]. Gerade Unmittelbarkeit und Einheitlichkeit des Gefühls aber scheinen den meisten horazischen Oden zu fehlen. Das viel zitierte Schulbeispiel dafür ist I 22, die nach dem feierlichen Beginn *Integer vitae scelerisque purus* im Mittelteil mit fast grotesker Übertreibung das Abenteuer mit dem sabinischen Wolf schildert, um dann in einer ebenso hyperbolischen Beteuerung ewiger Liebe idyllisch zu enden. Zu ihr stellen sich manche Oden von ähnlich uneinheitlicher Stimmung, wie denn zumal von den mit pompösem Auftakt beginnenden nur wenige diesen Ton bis zum Ende durchhalten.

Auf diesen Eindruck mangelnder Gefühlseinheit dürfte im wesentlichen Goethes Urteil zurückzuführen sein, wenn er «Horazens poetisches Talent nur in Absicht auf technische und Sprachvollkommenheit anerkannte», gerade den Oden aber «alle eigentliche Poesie» absprach[2]. Ihm folgend hat das 19. Jahrhundert mit wenigen Ausnahmen im Lyriker Horaz nur den Wortkünstler gesehen. An dieser aber stellte es höchste artistische Ansprüche und fand sie – wie einst schon J. C. Scaliger – vielfach nicht erfüllt. So war die von Hofman Peerlkamp ausgehende Schule selbstsicherer Horazkritik zwar bereit, auf Einheit der Stimmung zu verzichten, verlangte aber vom vollkommenen Kunstwerk um so unerbittlicher ge-

* Seit der ersten Niederschrift des Referats, das am 2. Juli 1951 als Habilitationsvortrag an der Universität Basel gehalten wurde, haben sich zum Thema, z. T. in ähnlichem Sinne, geäußert: F. Klingner, *Kunst und Kunstgesinnung des Horaz* (Der altsprachliche Unterricht 1951 H. 2, 19ff.) und K. Büchner, *Lateinische Literatur* (Wiss. Forschungsber. hg. v. K. Hönn, Bd. 6, Bern 1951) 97ff. Die vorliegende erweiterte Fassung ist der fördernden Kritik von Harald Fuchs und Peter Von der Mühll verpflichtet.

[1] Vgl. R. Heinze, NJbb 51 (1923) 153ff. (= *Vom Geist des Römertums*, Leipzig 1938, 185ff.); F. Klingner, Antike 6 (1930) 65ff.

[2] An Riemer (Nov. 1806). Diesem negativen Urteil steht aus denselben Jahren die einfühlende Würdigung Herders in den *Briefen über das Lesen des Horaz* (1803) gegenüber.

Klassisch-philologisches
Seminar der Universität

dankliche Geschlossenheit und glaubte diese durch kühne Eingriffe in den überlieferten Wortlaut und Versbestand herstellen zu müssen[3]. Insbesondere Lehrs, in dem diese Richtung gipfelte, begründete seine Athetesen ganzer Strophen und Strophengruppen mit dem Vorwurf mangelnder Einheit im traditionellen Text[4].

Als gegen Ende des Jahrhunderts an die Stelle dieser gewaltsamen Kritik die Bereitschaft trat, die überlieferte Form durch behutsames Eingehen auf Gedanken- und Stimmungsablauf zu verstehen, verschwanden zwar manche Anstöße – so zumal durch die eindringenden Interpretationen von Kiessling, Plüss und Heinze[5] –, mehr aber traten nur in den Hintergrund vor neuen Richtungen des Interesses, das sich zunächst den altgriechischen[6], dann den hellenistischen[7] Vorbildern von Horaz zuwandte und in den letzten Jahrzehnten schließlich das Römische, besonders in den politischen Oden, und damit auch den Menschen Horaz[8] in den Mittelpunkt rückte. Die Erkenntnis der Komposition wurde zwar weiterhin in Einzelinterpretationen gefördert, die wie Klingners feinsinnige Deutungen[9] die Einheit an ausgewählten Beispielen aufwiesen; aber übergreifende Untersuchungen der Aufbauprinzipien fehlen oder richteten sich von vorneherein nicht auf das Ganze, sondern auf die Teile des Gedichts, sei es, daß man durchgehende Dreiteilung oder Komplexe von zwei bis vier Strophen zu erkennen glaubte[10].

So blieb ein Unbehagen, wie es sich etwa in der Frage Reitzensteins ausspricht, «ob nicht Horazens Zeit von der 'Einheit' des Gedichtes andere Vorstellungen hatte als wir»[11]. Wo die Teile allzu unerträglich auseinanderzuklaffen schienen, führte man die mangelnde Geschlossenheit auf frühe Abfassung und noch unvollkommene Beherrschung der Form zurück, so Heinze die in epodischem Maß gefaßten Gedichte I 4. 7. 28 und II 24, Hommel die Ode I 9[12]. Diese Auskunft ist indes, wenn – wie in all den genannten Fällen – keine historischen Anhaltspunkte für Frühdatierung vorliegen[13], aus verschiedenen Gründen bedenklich: Einmal

---

[3] *Q. Horati Flacci carmina* rec. P. Hofman Peerlkamp (Haarlem 1834).

[4] *Q. Horatius Flaccus, mit vorzugsweiser Rücksicht auf die unechten Stellen* hg. v. K. Lehrs (Leipzig 1869).

[5] A. Kiesslings Kommentar zu den Oden erschien zuerst 1884, bearbeitet von Heinze seit der 3. Aufl. (1898). Th. Plüss, *Horazstudien* (Leipzig 1882).

[6] Grundlegend A. Kiessling, Philol. Unters. 2 (1881).

[7] R. Reitzenstein, NJbb 21 (1908) 81ff. und vor allem G. Pasquali, *Orazio lirico* (Firenze 1920).

[8] In Auseinandersetzung mit Pasquali hat Reitzenstein seine eigene frühere Auffassung von Horaz als dem 'Hellenisten' berichtigt: NJbb 49 (1922) 24ff. und *Das Römische in Cicero und Horaz*, Neue Wege z. Antike 2 (1926). Vgl. ferner oben Anm. 1.

[9] Vereinigt in: F. Klingner, *Römische Geisteswelt* (Leipzig 1943) 243ff.

[10] Nur beispielsweise sei genannt G. Reincke, *De tripartita carminum Horatianorum structura* (Diss. Berlin 1929). Tiefer dringt die Königsberger Dissertation von G. Daniels, *Die Strophengruppen in den Horazoden* (1940). Kompositionsweise und Gesprächsführung der Satiren hat geklärt: U. Knoche, Philologus 90 (1935) 372ff., der Episteln: F. Klingner, Philologus 90 (1935) 464ff., Ber. sächs. Akad. 88, 3 (1936) und SBMünch 1950.

[11] NJbb 53 (1924) 236.

[12] Kiessling-Heinze im Kommentar ad loc., ebenso Pasquali, *Orazio lirico* 711ff. mit Berufung auf das epodische Maß. H. Hommel, *Horaz* (Heidelberg 1950) 97ff.

[13] Bei I 4 spricht vielmehr der Adressat, den man doch wohl mit Recht mit L. Sestius Quirinus, dem Konsul d. J. 23, gleichsetzt, dafür, daß auch die Abfassung in dieses Jahr fällt. Ebenso ist für I 7 Bekanntschaft mit L. Munatius Plancus vor 29 kaum möglich (Kiessling-Heinze ad loc.).

steht ihr eines der unzweifelhaft ältesten Gedichte, die Kleopatra-Ode (I 37), entgegen, die trotz ihrer beträchtlichen Länge aus einem Gusse ist wie kaum eine zweite, während umgekehrt noch das späte Gedicht IV 6 ganz ähnlich wie die Archytas-Ode (I 28) in zwei Hälften mit verschiedener Anrede zerfällt. Dann wird das Argument mit dem distichischen Maß dadurch geschwächt, daß gerade die Iamben des Epodenbuches von eindrücklicher Geschlossenheit sind[14]. Dazu tritt die allgemeine Erwägung, daß Horaz unter die 88 Gedichte, die er als einzigen Ertrag achtjährigen lyrischen Schaffens im Jahre 23 der Veröffentlichung würdigte, nichts aufgenommen haben dürfte, was den selbstgestellten hohen Anforderungen an seine Dichtung nicht entsprach, zumal nichts davon unter die neun Paradeoden am Anfang des ersten Buches, unter denen sich gleich drei der beanstandeten Gedichte finden.

Angesichts der erstrebten und erreichten Vollkommenheit in Metrum, Wortwahl und Wortstellung ist es bei einem Dichter, dessen ganzes Schaffen von theoretischen Erwägungen über Wesen und Gesetze der Dichtkunst begleitet ist, eine Forderung der Methode, ein wiederkehrendes Kennzeichen seiner Lyrik nicht als zufällige Schwäche zu deuten. Von dieser Forderung ging Howald aus, wenn er Horaz konsequent als Artisten faßte, der sich im Dienste eines Programms der reinen Form um der höchsten Vollendung inhaltlich belangloser Verse willen auf das kleine Gebilde der Strophe oder des aus wenigen Strophen bestehenden 'Motivblocks' beschränkte und diesen unverbunden neben andere Blöcke stellte, und daraus schloß, Horazens Poetik und die der augusteischen Dichter überhaupt kenne das Postulat der äußern und innern Einheit des Kunstwerks gar nicht[15].

Trifft das zu, so unterscheidet sich diese Poetik darin grundsätzlich von derjenigen, die der klassisch-griechischen Dichtung zugrunde liegt[16]. Für diese bezeugen schon *Ilias* und *Odyssee* in der Form, die ihnen ihr letzter Dichter gegeben hat, die Forderung der Geschlossenheit des Aufbaus. Diese hebt denn auch Aristoteles an Homers Kunst rühmend hervor[17], wo er in der *Poetik* von Tragödie und Epos organische Einheit mit Anfang, Mitte und Ende verlangt,

---

[14] K. Büchner, *Zur Form und Entwicklung der horazischen Ode und zur Lex Meinekiana*, Ber. sächs. Akad. 91, 2 (1939) 27ff. hat die monostichischen und distichischen Oden auf ihre strophische Gliederung untersucht. Wenn er feststellt, daß in den frühen Gedichten die Vierer-Strophen noch nicht empfunden würden, so trifft das nach seinen Ergebnissen zwar für I 28 zu (aber auch für die sicher späte Ode I 1, deren Viererstrophen erst mit v. 7 einsetzen), während I 4 und 7 und III 24 deutlich strophisch gegliedert sind, also in dieser Hinsicht sich nicht als früh erweisen. Im übrigen zeigen die sorgfältigen metrischen Beobachtungen Heinzes und der Vollmersche *Index metricus* (jetzt in Klingners Teubneriana, 2. Aufl. [1950] 314ff.), daß die verschiedene Behandlung von Synaphie oder Verschleifungen keine chronologischen Schlüsse zuläßt, wie auch Abweichungen von der selbstgesetzten Norm viel zu vereinzelt sind, als daß sie sich statistisch auswerten ließen. Deutlich wird einzig die Sonderstellung des 4. Buches.

[15] E. Howald, *Das Wesen der lateinischen Dichtung* (Erlenbach-Zürich 1948) 60ff. – Zur schwierigeren Frage der Einheit der properzischen Elegie, die eine Sonderuntersuchung verlangt und hier ausgeschlossen bleiben muß, vgl. zuletzt G. Jachmann, Festschrift Fritz Schulz (Weimar 1951) Bd. 2, 185f.

[16] Howald a. O. 87.

[17] Aristot. *Poet.* 1451 a 16ff.

in der jeder Teil für das Ganze notwendig sei[18]. Er übernimmt damit ein Postulat, das – wie die gesamten technischen Grundlagen der Poetik des 4. Jahrhunderts – auf sophistische Lehre zurückgeht[19] und dort zunächst nur die bewußte Formulierung von Regeln darstellte, die in der dichterischen Praxis längst schulmäßig überliefert und befolgt wurden. Mit der Begründung der Kunstprosa durch Gorgias und seine Schule wurden sie auch auf diese übertragen, wie das gerade für die Forderung organisch-einheitlicher Komposition bezeugt ist[20].

Nun steht freilich neben dieser Lehre früh eine zweite. In der Praxis der Chorlyrik faßbar, von Pindar ausdrücklich formuliert, verlangt sie, daß «das Lied von einem Gegenstand zum andern fliege wie die Biene von Blume zu Blume»[21]. Die ποικιλία, die damit proklamiert ist, steht in engem Zusammenhang mit Pindars archaischer Art, die Welt zu sehen, für die jede Einzelheit stellvertretend das Ganze bedeutet. Sie läßt sich daher auch nicht von diesem Untergrund lösen, ohne ihren Sinn zu verändern. So war, was Kallimachos zwei Jahrhunderte später zum Prinzip erhob, um eine bis ins letzte ausgefeilte Dichtung als kunst- und zwangloses Spiel mit wechselnden Themen und in wechselnden Formen erscheinen zu lassen, eine andere Art der ποικιλία, die denn auch weniger im Einzellied als im Gedichtzyklus zur Geltung kam[22]. Daß sie für das Einzelgedicht außerhalb der Chorlyrik nirgends bezeugt ist, wird also nicht nur mit dem Verlust jeder systematischen Theorie der Lyrik zusammenhängen. Die erhaltene hellenistische Dichtung bestätigt, daß ihren Schöpfern die archaisch-abrupte Buntheit Pindars fremd war.

Tatsächlich sind allerdings die beiden Ideale der Einheit und der Vielfalt, deren Geschichte hier nur knapp und vereinfachend angedeutet werden konnte, seit dem 4. Jahrhundert in Lehre und Anwendung nie rein ausgeprägt. Wie Aristoteles dem 'Episodischen' in Tragödie und Epos in beschränktem Maße sein Recht läßt[23], so sucht Kallimachos in der Sammlung der Iamben und der Aitien eine bunte Reihe von Gedichten doch wieder zu einer gewissen Einheit zu runden[24]. Denn die ästhetische Grundforderung durchgehender Komposition war in Poesie und Prosa viel zu selbstverständlich geworden, als daß sie in irgendeinem Gebilde, zumal kleinen Umfangs, hätte vernachlässigt werden dürfen. Wenn sie der moderne Betrachter trotzdem an antiken Literaturwerken verschiedener Epochen und Stile vermißt[25], so kann das nur bedeuten, daß das Ideal nicht immer erreicht wurde.

[18] a. O. 1450 b 23ff. (Tragödie). 1459 a 17ff. (Epos).

[19] M. Pohlenz, NGG 1933, 90.

[20] Plat. *Phdr.* 264 C, vgl. 268 D; *Δισσοὶ Λόγοι* (VS[5] c. 90) 6, 13.

[21] Pind. *Pyth.* 10, 53f. Zur Frage der Einheit in der chorischen Lyrik H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums* (New York 1951) 570. 622f. 633. Zum Sinn pindarischer Buntheit vgl. auch B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes*[2] (Hamburg 1948) 98ff.

[22] Kallim. *Iamb.* 13 = fr. 203 Pf. Dazu M. Puelma, *Lucilius und Kallimachos* (Frankfurt a. M. 1949) 228ff.

[23] Aristot. *Poet.* 1452 a 1ff. 1459 b 28rf.

[24] Puelma a. O. 93f. 322ff.

[25] Mangelnde Geschlossenheit größerer Prosaschriften rügt H. Diels, GGA 1894, 306f., das Fehlen durchgehender Komposition in antiker Literatur überhaupt E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern 1948) 78.

Dieser Befund muß zugleich davor warnen, die augusteische Dichtung von der übrigen griechischen und römischen zu isolieren.

Prüft man insbesondere, wie Horaz zu der Frage steht, so geben seine theoretischen Äußerungen in der *Ars poetica* eine erste Antwort. Die Epistel über die Dichtkunst ist ja nicht bloß ein versifiziertes hellenistisches Handbuch, wie man einst geglaubt hat, sondern greift aus dem zugrundeliegenden Werk des Neoptolemos von Parion das heraus und führt es durchaus selbständig weiter, was Horazens eigenen Anliegen und Auffassungen entspricht[26]. Wo ihre allgemeinen Abschnitte Regeln aufstellen, die für alle Dichtung gelten, decken sich diese, soweit sie sich vergleichen lassen, mit den Lehren der Literatursermonen und entsprechen somit Horazens eigenen künstlerischen Grundsätzen.

Deren erster nun ist eben die Forderung nach Einheitlichkeit des Kunstwerks. Sie eröffnet die *Ars poetica* und erhält in Vers 23 ihre knappste und allgemeingültige Form: *Denique sit quodvis, simplex dumtaxat et unum.* Mit Vergleichen aus der bildenden Kunst bestimmt Horaz diese Einheit näher als ein nicht bloß mechanisches Nebeneinander, sondern als die Ganzheit eines Organismus, und er stellt an den Schluß des Abschnitts – mit der seiner Kunst eigenen Individualisierung des Allgemeinen – das abschreckende Beispiel eines bestimmten, in Rom ansässigen Ziseleurs, der sich als Handwerker zwar trefflich darauf verstehe, die Einzelheiten seiner Werke, wie Fingernägel und Haare, weich aus dem Metall herauszuarbeiten, aber dabei das eigentliche Ziel seines Tuns verfehle, weil er nicht imstande sei, ein Ganzes zu schaffen[27]. Diese peinliche Sorgfalt im Kleinen, verbunden mit mangelnder organischer Einheit des Ganzen, also eben das Prinzip, das man aus den Oden herauslesen zu müssen glaubte, lehnt Horaz in den folgenden Versen ausdrücklich für sein eigenes Schaffen ab; zum *color Romanus* der Stelle hinzu kommt noch, daß er hier zum ersten Mal in der *Ars* von sich selbst, in der ersten Person, spricht[28]. Er bekennt sich damit nachdrücklich zur klassisch-peripatetischen Poetik. Einheitlichkeit des Kunstwerks ist erster Grundsatz seiner Dichtung, und er grenzt ihn gerade deshalb gegen übermäßiges Streben nach *variatio* einerseits und den bloß in Einzelheiten sich betätigenden Kunstfleiß anderseits sorgfältig ab.

Allerdings schließt er kaum auch die psychagogisch wirkende Einheit von Gefühl und Stimmung ein, also das, was die seit Goethe geltende Auffassung von der Lyrik erwartet und bei Horaz in noch höherem Maße vermißt als die gedankliche Einheit[29]. Denn wo sich Ansätze zu dieser Forderung in der Antike finden, scheinen

---

[26] Das haben gegen A. Rostagni, *Arte Poetica di Orazio* (Torino 1930) die Interpretationen von O. Immisch, Philologus-Suppl. Bd. 24 (1932), F. Klingner, Ber. sächs. Akad. 88, 3 (1936) und W. Steidle, *Studien zur Ars poetica des Horaz* (Diss. Berlin 1939) gezeigt.

[27] Hor. *a. p.* 34f.: *infelix operis summa, quia ponere totum nesciet.*

[28] a. O. 35ff.

[29] Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet Schopenhauers Äußerung, Horaz vernachlässige in manchen Oden den logischen Zusammenhang absichtlich, um ihn durch die Einheit der darin ausgeprägten Grundempfindung und Stimmung zu ersetzen (zitiert nach E. Stemplinger, *Horaz im Urteil der Jahrhunderte* [Leipzig 1921] 96f.).

sie auf den erhabenen Stil beschränkt. So nennt der Anonymus π. ὕψους die Verschmelzung der richtig ausgewählten Elemente zu organischer Einheit ein dichterisches Mittel, um Erhabenheit zu erzielen[30], und so dürfte auch die Kritik zu deuten sein, die Tacitus in den *Annalen* an den poetischen Versuchen von Kaiser Nero übt: Er behauptet, man habe daran sehen können, daß dessen Gedichte mit fremder Hilfe entstanden seien, weil sie nicht im Überschwang der Inspiration wie aus einem Gusse dahinströmten[31]. Das entspricht positiv gewendet Horazens Charakterisierung von Pindars Dichtung[32], und dahinter steht die ebenfalls auf die Sophistik zurückgehende Lehre vom göttlich inspirierten und daher in erhabenem Stile schaffenden Dichter[33]. Horaz hat sich demgegenüber wiederholt als *tenuis* und Dichter von *operosa carmina* bezeichnet[34], und die wenigen Stellen, an denen er als gotterfüllter Priester der Musen oder des Bacchus spricht[35], reichen nicht aus, einen wesentlichen Teil seiner Dichtung dem *genus sublime* zuzuweisen. Sie warnen allerdings davor, ihn kurzerhand zum Kallimacheer zu stempeln: Wie Horaz in seiner menschlichen Haltung den Apolitismus der Neoteriker überwand, so vermied er auch in seiner Dichtung jede Einseitigkeit des *genus tenue*[36].

Wie ist nun die in der *Ars poetica* erhobene Forderung der Einheit des Kunstwerks in den Oden verwirklicht? Unverkennbar und auch unbestritten ist zunächst die Verwendung einheitschaffender Mittel im Rahmen von Satz und Strophe: Dazu gehört die Virtuosität der übergreifenden und verschränkten Wortstellung[37], die Sparsamkeit im Ausdruck, die Vergleich und Verglichenes zu *einem* Bilde zusammenzwingt[38] oder von einer Doppelantithese nur je ein Glied jedes Gegensatzpaares setzt, aus dem das andere sich ergänzen läßt[39]. Ebenso deutlich strebt Horaz im Aufbau der einzelnen Sammlungen zu klarer Gliederung eines Ganzen. So bildet die Parallelität von Buchhälften ein Gegengewicht zur metrischen und thematischen ποικιλία: Das erste Satirenbuch ist in zweimal fünf Sermonen gegliedert, im zweiten entsprechen sich paarweise zweimal vier, von den 17 Iamben sind der erste und neunte durch Thema und Adressat verbunden; so wird auch im ersten Odenbuch jede Hälfte mit einer Widmung an Maecenas eröffnet und die ganze erste Odensammlung durch ihr Anfangs- und Schlußgedicht zur Einheit gerundet.

Nachzuweisen dagegen, wie die kompositionelle Einheit in der Einzelode gewollt und erreicht ist, würde durchgehende Interpretation erfordern, die allein die reichen

---

[30] *De sublim.* 10, 1.
[31] Tac. *Ann.* 14, 16, 1: ... *non impetu et instinctu nec ore uno fluens.*
[32] Hor. C. IV 2, 5ff.
[33] Vgl. F. Wehrli, Phyllobolia f. P. Von der Mühll (Basel 1946) 10ff.
[34] C. I 6, 9. II 16, 38. IV 2, 27ff.
[35] C. II 19. 20. III 1. 4. 25.
[36] F. Wehrli, Mus. Helv. 1 (1944) 69ff.
[37] Dazu W. Wili, *Horaz und die augusteische Kultur* (Basel 1948) 248f. und H. Hommel, *Horaz* (Heidelberg 1950) 96ff.
[38] C. I 15, 29ff. II 5, 15f. III 11, 9ff.; 20, 9ff. IV 2, 7ff.; vgl. auch die kühne Konzentration in *ludo fatigatumque somno* III 4, 11.
[39] C. II 1, 10ff.; 14, 11ff.; 18, 33f. III 13, 6f. IV 10, 4f. Kiessling-Heinze zu III 13, 6.

Bezüge zwischen allen Teilen aufzeigen könnte. An ihrer Stelle kann hier nur versucht werden, einige jener Eigentümlichkeiten horazischer Komposition herauszustellen und zu deuten, die dem Eindruck mangelnder Geschlossenheit zugrundeliegen. Dabei ist zunächst festzuhalten, daß in der überwiegenden Mehrzahl der Oden Gedankengang und Zusammengehörigkeit der Teile tatsächlich evident sind und die Anstöße von verhältnismäßig wenigen Gedichten ausgegangen sind. So bestimmt – um nur ein Beispiel aus den längeren Oden herauszugreifen – in I 12 das pindarische Motto *Quem virum aut heroa lyra vel acri tibia sumis celebrare, Clio, quem deum* mit seiner Dreiteilung in umgekehrter Reihenfolge die Disposition des ganzen Gedichts[40], so sehr, daß man hier wie oft den gegenteiligen Vorwurf unlyrischer Rationalität zu erheben geneigt ist.

Freilich kann auch in solchen Fällen der Gedankenzusammenhang verdunkelt sein, da der häufige Zusammenfall von syntaktischer und metrischer Einheit die Einzelstrophen verselbständigt, ohne daß ihr gegenseitiges Verhältnis äußerlich geklärt würde[41]. Denn wie alle lyrische Sprache vermeidet Horaz Wörter, die einen bloß gedanklichen Bezug herstellen, zunächst also Konjunktionen, als allzu logisch-deutlich nach Möglichkeit[42]. Insbesondere ist die für sein Denken charakteristische antithetische Gedankenführung vieler Gedichte formal meist überhaupt nicht bezeichnet.

In den Oden, deren Einheit bezweifelt worden ist, treten dazu Eigentümlichkeiten, die zum Teil historisch zu verstehen sind aus den griechischen Mustern, an die sich Horaz – über alle allgemein-poetische Theorie hinaus – angeschlossen hat. Tatsächlich mangelnde Einheit könnten zwar solche Voraussetzungen nicht entschuldigen, aber scheinbar abrupte Gedankenführung wird verständlich als Teil jener *imitatio*, die für Horaz mehr als Nachahmung der Form bedeutet.

Alkaios, den er sein höchstes Vorbild nennt, ist allerdings in dieser Hinsicht kaum von Einfluß; seine Lieder wirken, soweit ihre Reste ein Urteil gestatten, durchaus geschlossen. Dagegen hat Horaz der alten Chorlyrik, neben Bakchylides insbesondere Pindar, dem Muster für die größern mythischen Oden[43], unter anderem die Eröffnung mit einer weitausgesponnenen Priamel nachgebildet[44], die etwa in I 7 den Hauptanstoß zum Zweifel an der Einheitlichkeit gegeben hat. Die gedankliche Verknüpfung der langen Reihe von vergleichbaren Werten, die dem einen, hervorgehobenen Relief geben sollen, mit dem eigentlichen Anliegen des Gedichtes bleibt dabei unausgesprochen – bei Pindar aus dem genannten Prinzip der ποικιλία heraus, bei Horaz mag die *imitatio* in diesem Punkt noch gefördert sein durch jene Scheu vor der allzu genauen logischen Verbindung. Implicite ist diese in I 7 ebenso

[40] Vgl. G. Daniels a. O. (oben Anm. 10) 2ff.
[41] Vgl. K. Büchner, Ber. sächs. Akad. 91, 2 (1939) 8f.
[42] F. Dornseiff, *Pindars Stil* (Berlin 1921) 97. E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik* (Zürich 1946) 38ff. Für den hohen Stil verwerfen der Anonymus *De sublim.* 21 und Ps. Demetr. *De eloc.* 192ff. den Gebrauch von Konjunktionen.
[43] Über das Verhältnis zu Pindar: Pasquali a. O. (oben Anm. 7) 696ff., W. Theiler, *Das Musengedicht des Horaz*, Schr. Königsb. gel. Ges. 12, 4 (Halle 1935) 253ff.
[44] H. Fränkel, NGG 1924, 120f. B. Snell a. O. (oben Anm. 21) 62f.

klar wie in I 1, den beiden Hauptbeispielen dieses Typus[45]. Von Pindars archaischer Buntheit mag auch der etwas abrupte Übergang von Mythus zu Gnomik oder persönlichem Anliegen, den zumal einzelne Römeroden zeigen[46], angeregt sein. Aber die Tatsache, daß Horaz im Vergleich zu seinem Vorbild verschwindend wenige Beispiele solch plötzlichen Abbrechens bietet, zeugt gerade für sein Streben nach größerer Geschlossenheit.

Eine weitere Gruppe von Lehrs und andern beanstandeter Oden scheinen deshalb in zwei Hälften auseinanderzufallen, weil Horaz sie dramatisch baut, in der Weise, daß seine Worte einen Handlungsablauf begleiten. Er folgt darin einer hellenistischen Kunstform, die am reinsten in Kallimachos' Apollohymnus vertreten ist[47]. So wendet er sich in III 14 zur Empfangsfeier für den aus Spanien heimkehrenden Augustus zunächst an die zur Begrüßung versammelte Menge und verfolgt die Vorgänge auf der Straße, dann an seinen Sklaven mit der Weisung, ihm zu Hause ein privates Fest zu Ehren des Ereignisses vorzubereiten. Die Einheit, die durch feine gedankliche und formale Bezüge zwischen den Strophen unterstrichen ist[48], liegt in solchem Falle in Anlaß und Situation, auf die alle Einzeläußerungen bezogen sind. Vergleichbar in der Hinwendung an zwei Adressaten ist IV 6, dessen erste Hälfte ein Gebet an Apollo um Gelingen der Aufführung des Säkularliedes bildet, die zweite eine entsprechende Aufforderung an den Sängerchor selbst, beide verbunden durch das aus der Situation erwachsene Anliegen und zusammengehalten durch die Nennung des Gottes, auf den sich der Dichter auch im zweiten Teil beruft. Von der Komposition her ist hier auch die singuläre Archytas-Ode (I 28) einzuordnen, nur daß in ihr nicht der Dichter spricht, sondern eine dritte Person, in einer Form der Dramatisierung, die nicht nur im Epigramm von jeher geläufig war, sondern die auch die frühgriechische Lyrik gekannt zu haben scheint[49]. Bei Horaz ist es die Seele eines unbestatteten Ertrunkenen, die sich zuerst an den pythagoreischen Weisen und dann an einen vorbeifahrenden Schiffer wendet. Das Motiv des ersten Teiles, die Unentrinnbarkeit des Todes, vertieft der Sprecher im zweiten mit dem Hinweis auf die Strafen des Gottlosen, der die Pflicht der Bestattung verletzt. Der Schiffer, an den sich die Bitte um eine Handvoll Erde richtet, wird damit in das allgemeine Los der Vergänglichkeit einbezogen, das der Anfang ausgemalt hatte[50].

---

[45] Die Verbindung des zweiten Teils von I 7, den schon antike Kritiker als selbständiges Gedicht abtrennen wollten (Porphyrio ad v. 15), zeigt Pasquali a. O. 722f. auf.

[46] III 2, 25 (dazu Theiler a. O. 278f.). III 3, 69.

[47] Ferner in Kallim. *Demeter-* und *Pallas-Hymnus*, Tibull II 1. Theiler a. O. 257f.

[48] Zu III 14 F. Klingner, *Römische Geisteswelt* 265ff., E. Burck, Der altsprachl. Unterricht 1951, 2, 59ff.

[49] Alkaios fr. 123 (dazu Hor. C. III 12); Archil. fr. 22 (danach Hor. *Epod.* 2), vermutlich mit nachträglicher Nennung des Sprechers; fr. 74.

[50] Den «abenteuerlichen Gedanken eines Dialogs zwischen Archytas und dem Schiffbrüchigen» (Kiessling-Heinze), den zuletzt Wili a. O. (oben Anm. 37) 231 aufnimmt, schließen *quoque* (v. 21) und die Anrede *nauta* (v. 23) aus. Wenn man überhaupt an Dialog denken dürfte, wäre er nur zwischen dem vorbeifahrenden Schiffer und dem Ertrunkenen möglich (so der Kommentar von Nauck-Hoppe[19], Leipzig 1926). Vgl. zur Deutung auch L. P. Wilkinson, *Horace and his lyric poetry*[2] (Cambridge 1951) 109ff.

Erregte bei diesen und weitern dramatischen oder zweigipfligen Oden die mangelnde Verbindung der beiden Hälften Anstoß[51], so durchbricht in andern scheinbar ein 'Motivblock' einen geschlossenen Gedankengang. Als erstes Beispiel sei IV 9 genannt. Die ersten drei Strophen enthalten die These, Horazens Lyrik werde ebensowenig untergehen wie die griechische, die sich trotz Homer behauptet habe. Mit der vierten setzt ein scheinbar ganz neues Thema ein, eine Aufzählung von Helden, die vor den homerischen gelebt hätten und nur deshalb namenlos geblieben seien, weil kein Sänger sie unsterblich machte. Erst in der achten Strophe laufen die beiden Gedankenstränge zusammen und schließen sich zur Folgerung, so wolle denn Horaz dem Lollius, an den die Ode gerichtet ist, durch seine Dichtung die Unsterblichkeit sichern, die er sich mit seiner Virtus verdient habe. Lehrs wollte von Vers 13 an drei Strophen tilgen, Heinze spricht von einer «in pindarischer Weise klaffenden Lücke des Gedankengangs zwischen Vers 12 und 13». Richtiger wird es sein, hier eine Horaz eigentümliche, auch in den Episteln nachweisbare Art der Gedankenführung zu sehen, die zunächst eine Behauptung aufstellt, dann an scheinbar ganz entfernter Stelle einsetzend in weitem Ausholen einen zweiten Gedanken bzw. eine zweite Reihe von Bildern allmählich heranbringt und schließlich in den ersten münden läßt[52]. Wollte man dafür ein Vorbild suchen, so wäre es eher die hellenistische Diatribe, die einen Satz dadurch einprägt, daß sie mit Beispielen aus den verschiedensten Bereichen auf ihn hinführt. Daß sich Horaz auch in der Lyrik von Themen der Diatribe anregen ließ, die seiner eigenen Haltung entsprachen, bezeugen ja zumal die weltanschaulichen Oden des zweiten Buches[53].

Häufiger als diese ausholende Kompositionsweise ist in den Oden die antithetische, und sie hat gelegentlich zur gleichen Vermutung von Einschüben geführt. So in der *recusatio* I 6 *Scriberis Vario.* Sie nennt in der ersten Strophe den Epiker Varius als den zukünftigen Verherrlicher von Agrippas Kriegstaten und stellt ihm in den folgenden beiden die Unfähigkeit von Horazens *Musa tenuis* zu hohen epischen Stoffen wie *Ilias* und *Odyssee* oder den tragischen Greueln des Pelopidenhauses gegenüber. Daran würde sich ohne Bruch die fünfte Strophe schließen, welche die der *imbellis lyra* gemäßen Gegenstände der sympotischen und erotischen Poesie für die eigene bescheidene Dichtung in Anspruch nimmt. Lehrs wollte denn auch die dazwischenstehende vierte Strophe tilgen, die noch einmal wie die zweite epische Themen aufzählt. Aber einerseits spezifiziert die Wiederholung den Begriff der Epik, indem sie sich nun auf kriegerische Beispiele aus der *Ilias* be-

[51] Im weitern Sinne gehören dazu auch die pindarisierenden Oden, in denen ein Mythus locker angefügt ist, ohne daß seine paränetische Funktion ausdrücklich klargestellt wird: I 7; III 11 und 27.

[52] In den Episteln hat dieses Ausholen F. Klingner, Philologus 90 (1935) 465 und Ber. sächs. Akad. 88, 3 (1936) 17f. gezeigt. Weitere Beispiele in den Oden: In II 13 führen die Verse 13–20 an den schon v. 12 erreichten Punkt heran, in IV 4 erläutern die Strophen 8/9 den Gedanken der 7.

[53] Die sprunghafte Art, einen Grundgedanken von verschiedenen Seiten zu beleuchten, mit Erfahrungssätzen, Gleichnis und Postulat eindringlich zu machen, zeigen besonders II 2 und 10.

schränkt, die in unmittelbarerer Beziehung zu Agrippas Taten stehen, und anderseits – und darauf kommt es Horaz vor allem an – hebt der vermeintlich überflüssige Einschub durch wirksamen Kontrast den Inhalt der vorhergehenden und der folgenden Strophe hervor. So ergibt sich eine wellenförmige Linienführung, die sich in Antithesen vom hochtönenden Beginn zur bescheidenen Ablehnung senkt, dann noch einmal zum hohen Epos aufsteigt und schließlich in der einfachen Welt von Horazens unverbindlicher Kunst ausklingt. Aus der großen Zahl von Oden, deren Bau dieser antithetischen Komposition folgt, sei noch auf III 24 hingewiesen, wo zwischen drei 'Blöcke', welche die sinnlose *luxuria* und *avaritia* der Gegenwart geißeln (Verse 1–8, 33–44, 54–64), je ein Gegenbild mit dem Aufruf zu Besinnung und sittlicher Umkehr eingelegt ist. Oder auf das Pindargedicht IV 2[54], das in weitern Bogenspannungen das gleiche zweimalige Auf und Ab von Gedanke und Ton aufweist wie die Agrippa-Ode: vom pindarischen *ὕψος* der ersten sechs Strophen herab zu den *operosa carmina* der *apis Matina* (Strophen 7/8), wieder aufsteigend zum Triumphzug des Augustus (Strophen 9–13) und verklingend in der bescheidenen persönlichen Opfergabe des Dichters[55].

Daß diese antithetische Gedankenführung, der im kleinen die Wortantithese in der Form des Oxymorons entspricht[56], nicht bloß der *ποικιλία* dient, legt schon der Umstand nahe, daß ihre Gesamtrichtung nie umgekehrt ist, also nie vom Bescheidenen zum Pathetischen führt, sondern immer vom Erhabenen zum Einfachen. Bevor daraus weitere Schlüsse gezogen werden, ist noch auf eine andere Eigentümlichkeit hinzuweisen, an der viele Interpreten Anstoß genommen haben. Während die Poetik verlangt, daß ein einheitliches Kunstwerk Anfang, Mitte und Ende habe, schließen viele horazische Oden wie zufällig oder brechen überraschend ab. Horaz scheint bewußt die effektvolle Schlußpointe zu vermeiden und läßt seine Gedichte in einer Art verhaltenen Sprechens enden, die auch andern Werken der augusteischen Klassik eignet[57].

Die Odenschlüsse, die dieses Kennzeichen tragen, ordnen sich nach ihrer inhaltlichen Typik zu Gruppen. Eine erste davon läuft in ein Bild oder einen Gedanken der Ruhe aus, und zwar meist der Beruhigung nach vorhergehender Leidenschaft[58], eine andere in den der Sicherheit nach Abwendung einer Gefahr, die oft in negativer Form zum Schluß noch einmal genannt und so gleichsam gebannt wird[59]. Diese Bilder äußern und innern Friedens sind meist verbunden mit Gedanken des Verzichts, der freiwilligen Beschränkung auf das Einfache, Bescheidene[60], einem Motiv, das auch in hellenistischen Epigrammen erscheint, aber bei Horaz in so

[54] Dazu Ed. Fränkel, SBHeidelb. 1933.

[55] So ferner II 16 mit dreimaligem Auf und Ab: Str. 1–3. 4. 5 (+6). 7/8. 9. 10. Ähnlich II 9: Str. 1/2. 3. 4. 5/6.

[56] Besonders im Adoneus der sapphischen Strophe: I 22, 12 *fugit inermem*, III 27, 28 *palluit audax* u. ö.

[57] K. Latte, Philologus 90 (1935) 301 f. Theiler a. O. (oben Anm. 42) 274 mit wertvollen Hinweisen auf die Typik.

[58] I 5. 16. 19. 24; II 10; III 14; vgl. III 6, 41 ff.; III 28; IV 5.

[59] I 17. 21. 22; II 17; III 5. 8. 14.

[60] I 31. 38; II 16. 17; III 1. 16. 23. 29.

engem Zusammenhang mit der Lebensphilosophie der Satiren und Episteln steht, daß man es nicht als literarische *imitatio* abtun kann, sondern darin einen Grundzug der menschlichen Haltung des Dichters anerkennen muß. Das gilt ebenso von jenen Schlüssen, in denen das Bild des Todes und seiner Welt erscheint, der ja in Horazens Lyrik wie in römischer Dichtung überhaupt als bedrängendes Problem einen großen Raum einnimmt[61]. Wenn schließlich eine vierte Gruppe von Oden den Hörer unvermittelt mit einem Ausblick in die hoffnungsvolle oder auch drohende Zukunft entläßt[62], so ist in diesem Schlußtypus jenes voluntaristische Element unverkennbar, das Horazens ganze Dichtung kennzeichnet[63].

Diese thematischen Zusammenhänge, die über das einzelne Lied hinaus auf tragende Grundideen weisen, machen deutlich, daß nicht Zufall oder artistische Absicht hier jeweilen einen stereotypen Motivblock als Abschluß hingesetzt hat. Das geht dann vollends daraus hervor, daß die meisten der abklingenden Schlüsse nicht nur in Antithese zu einem unmittelbar vorher ausgesprochenen hochtönenden Gedanken stehen, sondern zugleich auf den feierlichen oder gar pathetischen Ton des Anfangs zurückbezogen sind. So schafft der scheinbar zufällige Ausklang ein Gegengewicht zum Eingang und rundet damit das ganze Gedicht zur Einheit, einer Einheit freilich, die aus Gegensätzen hervorgeht und darin jener *aurea mediocritas* verwandt ist, die Horaz als Lebensziel nur verkündet, weil er um die Gefahr der Extreme weiß – wie schon frühgriechische Ethik, die Aristoteles später wissenschaftlich zu unterbauen suchte, die richtige Mitte negativ dadurch bestimmte, daß sie das Übermaß beider Seiten ablehnte[64].

Erweist sich die gedankliche Einheit der horazischen Ode derart als ein Gleichgewichtszustand zwischen Kontrasten, so dürfte es – und das führt zu unserem Ausgangspunkt zurück – mit der vermißten Einheit der Stimmung ähnlich stehen. Wohl hat in *Integer vitae* jeder 'Block' seine eigene Stimmung, die vom Pathos bis zur Idylle und zum Spielerischen gehen kann; aber aus ihrer Synthese entsteht doch eine Art von temperierter Einheit. Sie scheint jener Haltung der Distanz den Menschen und Dingen und den eigenen Wünschen gegenüber angemessen, durch die sich Horaz ebenso von Catull wie von moderner Lyrik unterscheidet.

---

[61] I 10; II 3. 6. 13. 18. 19. 20; III 4. 11; IV 7.
[62] I 1. 4. 7. 12. 15. 16. 17. 19. 21. 22. 25. 27. 36 u. ö.
[63] Heinze, *Vom Geist des Römertums* 198ff.
[64] Solon fr. 5, 7f. Zur spätern Entwicklung des Maßgedankens unter dem Einfluß ärztlicher Erfahrung W. Müri, Das Gymnasium 57 (1950) 183ff. F. Wehrli, Mus. Helv. 8 (1951) 36ff.